

ARQUITECTURA DE LA PALABRA:
LA TRILOGÍA URBANA
DE EDUARDO MENDOZA

Enric Bou
Brown University

CLAVES CRÍTICAS

Cuando Eduardo Mendoza puso a andar a unos personajes pseudopicarescos en la Barcelona de 1917, desde la Nueva York de 1973, algo muy fuerte estremeció a las letras españolas. Alguien se atrevía a mirar hacia el pasado sin ira ni remordimientos, con un sentido del humor envidiable. Contaba una historia apasionante, de bajos fondos y fortunas cambiantes, como la espuma bursátil del dinero o los vaivenes del amor. Cambiaba así, para siempre, un escenario urbano que desde la mítica *Vida privada* de Josep Maria de Sagarra muchos —sin éxito— habían intentado capturar. En *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) Mendoza redefinió en clave —llamémosla así— posmoderna la narrativa peninsular y encontró una fórmula de éxito para la novela urbana, barcelonesa, que ha sabido ampliar con talento, en *La ciudad de los prodigios*, hasta su, sabia y esperpéntica, *Una comedia ligera*. Mucho tiempo ha pasado desde entonces y Mendoza ha afianzado y confirmado una fama de gran escritor, en el cual, bajo una apariencia de ligereza vattiminiana, respira

una honda relectura de la tradición clásica española. Una mente curiosa que sabe apropiarse sutilmente de las grandes preocupaciones de su tiempo, como ha demostrado en sus novelas. Y que confirmó con destreza durante varios años cada lunes en la última página de *El País*, en sustitución de un peso pesado del periodismo político, el fallecido Manuel Vázquez Montalbán. Con el tiempo Eduardo Mendoza ha sido valorado como uno de los novelistas que tuvo la virtud de iniciar la renovación de la narrativa del posfranquismo, antes de la muerte del dictador.

Es un tópico extendido entre la crítica la tendencia a dividir la obra de Eduardo Mendoza en novelas serias y novelas ligeras. Entre las primeras están *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), *La ciudad de los prodigios* (1986), *Una comedia ligera* (1996) o la reciente *Mauricio o las elecciones primarias* (2006). Entre las segundas, *El misterio de la cripta embrujada* (1979), *El laberinto de las aceitunas* (1982), *La aventura del tocador de señoras* (2001), *Sin noticias de Gurb* (1991) y *El asombroso viaje de Pomponio Flato* (2008). Esta última obra concentra algunos de los modos, narrativos y temáticos, del escritor barcelonés. La escritura de Eduardo Mendoza apuesta por un humor irónico que le acerca a la sátira, por la parodia y el pastiche que se mezclan con una trama histórica, apoyándose en una estructura narrativa afianzada y de gran popularidad, como es el relato de detectives. Con estos elementos, Mendoza consigue construir un mundo singular en el que, en apariencia, nada es mentira, pero todo se sitúa bajo un velo de duda. Mendoza ha escrito otras obras que han tenido una repercusión menor, como *La isla inaudita* (1989) y *El año del diluvio* (1992).

En opinión de Manuel Vázquez Montalbán, la novela española entre el posfranquismo y la posmodernidad, es decir, a principios de los años noventa, se caracterizaba por una ambivalencia entre la recuperación de la memoria y la presentación de la realidad bajo una capa de ironía. El grupo notable de narradores que había surgido durante la Transición era un grupo de quince o veinte escritores «cuya obra es acogida al menos con cierto interés, con curiosidad cuando aparece» (Vázquez Montalbán 1991: 14). La novelística de Eduardo Mendoza juega un papel muy importante en esta transformación. Poco después de la publicación de *La verdad sobre el caso Savolta*, surgieron voces a favor de declararla la novela que anunciaba una nueva era. Fue incluso declarada «novela emblemática» que abrió la nueva novela en España (Alonso 1988 y 1989).

Tres son los núcleos que han interesado a la crítica en la obra de Mendoza: el uso de una realidad creíble, real, pero que es manipulada de manera consciente y desconcertante. Así muchos estudios se fijan en dos aspectos interrelacionados: la incorporación de la ciudad, y la manipulación de la historia o el acercamiento a la posmodernidad; la parodia de modelos narrativos como la novela picaresca (y en particular de la apropiación de modelos de la literatura española del siglo de oro), la novela rosa, la gótica, la detectivesca, etc.; y los usos del humor.¹

La crítica es unánime en destacar la importancia que tiene la ambientación de casi todas las novelas de Mendoza en un espacio urbano, la ciudad de Barcelona, sus deudas con él mismo, o cómo ha contribuido a cambiar nuestra percepción de ese lugar. Ya desde los primeros artículos y libros que se dedicaron a *La verdad* se reconoció este hecho (Marco 1987; Alonso 1988; Roy 1991). Oswald, en un artículo reciente (2006), aplica las teorías sobre espacio urbano de David Harvey para analizar la ciudad de Barcelona en *La verdad* y *La ciudad*. Se fija en el modo en que cinco componentes de la urbanización de la conciencia funcionan en estas novelas en relación entre ellos y respecto a la experiencia del espacio urbano de Barcelona bajo el capitalismo. Éstos son el no funcionamiento del Estado, la función del individualismo y el dinero, la familia y la comunidad, la conciencia de clase, las luchas sociales. Ruiz Tosaús, por su parte, se refiere al hecho de que Barcelona, en *La ciudad*, «adquiere tonos legendarios, míticos, bíblicos, fantásticos y acaba recibiendo el tratamiento que podría recibir un lugar metafórico. Barcelona es la verdadera protagonista del relato, escenografía “prodigiosa”, causa y efecto de los acaeceres, posibilitadora de la intriga» (2001: s/p). Caragh Wells ha indicado con acierto el peligro de confundir la mimesis de la ciudad a través de las palabras que configuran la novela con la ciudad misma. También ha analizado la subversión paródica del *Bildungsroman* a través de las descripciones históricas. En efecto, las descripciones y referencias históricas producen en las novelas de Mendoza un efecto inverso al del documentalismo decimonónico: «in Balzac’s fiction [...] they provide sociological and anthropological informations on Paris. The narrator therefore attempts to provide the reader with accurate impressions of the city whereas in *La Ciudad*, digressions have the reverse effect»

¹ El volumen colectivo, editado por Jeffrey Oxford y David Knutson, contiene una bibliografía muy completa hasta 2002.

(2001: 721). Veronika Agócs (2003) distingue entre Espacio simbólico-alegórico, que es atemporal, y el espacio real descrito en la novela. La distinción entre una ciudad «terrena» y otra alegórica le permite concluir que la novela esconde cifrada una alusión a la Ciudad de Dios de San Agustín. Joan Ramon Resina (1994) recurre a los órdenes lacanianos de autopercepción (lo imaginario y lo simbólico) y lo aplica a *La ciudad de los prodigios*. Le interesa el lenguaje, el deseo, la relación con la autoridad (el padre y el Otro) y el capital.

A propósito de la manipulación de la historia, Ramón Buckley, en su estudio *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*, explica la función de novelas históricas como *La verdad y La ciudad*:

[el novelista] rescata el pasado para proporcionarnos las claves de nuestro propio presente, o, si se prefiere, busca en el pasado un «espejo distante» [...] para comprender el «hoy», el tiempo del propio novelista. La historia parte del presente; la novela histórica regresa al presente, devuelve al lector al momento mismo de su lectura (1996: 115).

Buckley cree que en la narrativa de Mendoza se introducen referencias históricas como un modo de establecer un vínculo claro entre el presente y el pasado, entre el tiempo de la escritura y el tiempo escrito, puesto que se refiere a regímenes en proceso de descomposición, como la dictadura franquista y el régimen de la restauración decimonónica (*ibid.*, 116-117). Este tipo de afirmaciones son frecuentes en muchos críticos. Son quizá síntoma de un determinado tipo de lector ansioso de establecer relaciones entre el pasado y el presente. Jacques Maurice (1991) apuntó que la ambientación de la novela *La verdad sobre el caso Savolta* en los conflictivos años 1917-1919 no es gratuita y que se trataba de una maniobra de «selección», «condensación» y «transvestimiento» de la materia histórica para reflejar lo que sucedía en el momento clave de 1975, en el inicio de la Transición política. En esta idea ha insistido también Ruiz Tosaus (2005). Todo un campo de especialización crítica en la obra de Mendoza se dedica a corroborar los posibles ecos, relaciones especulares entre tiempo de la escritura y el de la narración. Jacques Soubeyroux (1994) ha comprobado todas las referencias en *La verdad*, confesadas por Mendoza, a textos de época para concluir que el autor utiliza la historia como pretexto. Lo que funda la novela no es su referen-

te histórico o social, sino los intertextos que le sirven como mediación con la realidad y como modelos de escritura, que convierten al texto en palimpsesto, y por lo tanto en texto posmoderno.

La crítica también reconoce en Mendoza un acercamiento a la posmodernidad (Knutson 1999; Giménez Micó 2000; Rodríguez-García 1992). El libro de Miguel Herráez lo confirma al apuntar que el novelista usa un modelo de novela tradicional, pero que le sirve para presentar una visión del mundo desacralizadora, ecléctica, basada en la parodia para así perturbar y activar un tipo de relato característico, organizando un mundo en el que cabe la historia como representación dubitabunda de la «verdad»; una historia que es iconografía e indagación, anclada en el uso de tres géneros: policíaco, picaresco y folletinesco (Herráez 1998: 171-175). Mario Santana (2005) ha comentado que las dos partes (el cambio de registros narrativos) de *La verdad* ilustran el paso del experimentalismo narrativo (Martín Santos, Benet) a la narratividad. Es una producción caracterizada por la necesidad de mirar hacia atrás para curar las heridas del pasado (retrospección); e indagar en el presente y reinventar las bases de una convivencia (prospección). La propia pesquisa desplaza a la verdad por descubrir.

Varios críticos se han interesado por la presencia de la picaresca en la narrativa de este autor. José Saval (2003 y 2006) ha considerado al protagonista de *La ciudad de los prodigios* como una actualización en clave posmoderna del pícaro: «sabe que tiene una familia a la que ha dejado atrás durante la infancia en pos de aventuras o por obligación». Desea una mejora social «[que] les lleva al tercer estadio, el hundimiento en la abyección» (Saval 2003: 68-69). Héctor Brioso (2005) ha analizado su apropiación del modelo clásico de pícaro y concluye que la suya es una versión sumamente híbrida, asentada sobre un modelo histórico, que cruza con otras fuentes y modelos. Los efectos de parodia de los modelos narrativos van asociados a la intertextualidad. Así Geneviève Champeau (1991) ha estudiado cómo ésta forma parte de una estrategia de la distanciación respecto al personaje y al lector, en la que se ve involucrada también la práctica deliberada del anacronismo que reconocemos en la imitación del planteamiento melodramático de la novela popular, la retórica de Pajarito de Soto y de Mestre Roca.

La novela detectivesca asistió a una reconsideración y *revival* desde principios de los años setenta, como recuerda, no sin sorna, un famoso episodio cómico de *Los mares del sur*, en el que Vázquez Montalbán

recrea una mesa redonda sobre el género. Mendoza es uno de los autores que ha contribuido a su recuperación. Caragh Wells, por ejemplo, ha explicado que el uso y significado de la ropa incongruente en las novelas de modelo detectivesco de Mendoza tiene como misión generar una respuesta íntima en el lector que induzca a una reflexión crítica que eleve su conciencia en cuanto a su posición en la sociedad y sus relaciones con los demás (2005: 103). En el uso de la parodia por parte de Mendoza merece una mención especial su dedicación a la novela detectivesca. Colmeiro lo ve como fruto de un planteamiento posmoderno de la primeras obras, en particular de *El misterio de la cripta embrujada* (1979) y *El laberinto de las aceitunas* (1982). En éstas «persiste la amalgama de géneros literarios heterogéneos, la revisión irónica de los mecanismos narrativos tradicionales, la importancia de la intriga y el aspecto lúdico, así como la estructura laberíntica, la temática delictiva y la crítica social, si bien convenientemente traspuestos al tiempo presente» (Colmeiro 1989: 409). Compitello apunta por su parte que se trata de una manipulación «con violencia» del modelo original y que en Mendoza se produce una problematización de los límites y estructuras de la novela policíaca (1987: 189).

En los usos del humor reconocemos otra clave. Algunos críticos han leído algunas de las obras menores, reivindicando su complejidad que puede quedar escondida bajo el humorismo. Así, Alexis Grohmann, a propósito de *La aventura del tocador de señoras*, reclama una relectura a la luz de la comicidad que Mendoza consigue provocar:

Sin gravedad ni hondura trágica y con lo grotesco y el disparate hábilmente desplegados como ridícula contrapartida, la novela de Mendoza, a la vez que aborda una serie de temas «serios», aunque oblicuamente y dentro de un marco cómico, nos conduce a la risa (y a soltar la carcajada) (Grohmann 2005: 143).

El teatro es un aspecto en apariencia menor en el conjunto de la obra de Mendoza. Pese a haber publicado tan sólo una obra, algunos críticos le han dedicado atención. Catherine O'Leary (2005) destaca que en *Restauració*, como en muchas de las novelas, se produce un diálogo paródico con la historia y resulta en un cáustico análisis de la sociedad barcelonesa. Otro crítico, Jordi Julià, considera que el gran tema de la obra es «el juego que se establece entre la identidad y las convenciones sociales,

el contraste entre la realidad hipotética y sus construcciones concretas» (2005: 179). Una sugerente aproximación a una de las novelas menos estudiadas de Mendoza (a causa de su dificultad), *Una comedia ligera*, ha sido estudiada a la luz del teatro por Marta Altisent (1999). Se fija en los elementos teatrales y metateatrales sugeridos por los ensayos de la comedia *¡Arrivederci, pollo!*, que concentran las actividades del protagonista de la misma, Carlos Prullàs. También ha despertado interés crítico *El año del diluvio*, en particular cuestiones relacionadas con el uso del mito y la identidad sexual (Blackwell 2002; Krauel 2002). Un libro atípico, pero bien útil, es la suerte de biografía que ha escrito Llätzer Moix, *Mundo Mendoza* (2006), construida a partir de entrevistas con el autor y gente de su entorno íntimo y literario, y que proporciona una importante línea de acceso a las entrañas de la máquina mendocina. Las opiniones sobre el quehacer literario de Eduardo Mendoza pueden ser completadas con la caracterización que hizo de él Pere Gimferrer:

Desde mi punto de vista —que no ha variado entre julio de 1973 y julio de 1990— la excelencia de la escritura de Eduardo Mendoza deriva, sobre todo, de su refinadísima capacidad de ocultar —y, al propio tiempo, dejar adivinar en filigrana, tras el barniz de lo paródico— al escritor sumamente elaborado, sabio y complejo que hay en él, y que sólo a trechos y ráfagas fugaces se manifiesta abiertamente en sus novelas publicadas, aunque domine en cambio en su única obra teatral, *Restauració* (Gimferrer 1990).

UNA TRILOGÍA URBANA

Mucho se ha escrito sobre el novelista Mendoza, pero, sin duda, el mejor lector y quizás «único» crítico que ha tenido hasta la fecha fue el anónimo censor (¿«Martos nº 6»?) que evaluó *La verdad sobre el caso Savolta* en septiembre de 1973. Él fue el único que se ha atrevido a escribir la verdad sobre una novela que entonces se titulaba todavía *Soldados de Cataluña*:

Novelón estúpido y confuso, escrito sin pies ni cabeza. La acción pasa en Barcelona en 1917, y el tema son los enredos en una empresa comercial que vende armas a aliados y bajo cuerda a alemanes, todo mezclado con historias internas de los miembros de la sociedad, casamientos, cuernos, asesinatos

y todo lo típico de las novelas pésimas escritas por escritores que no saben escribir. [...] El título no tiene relación alguna con el contenido de la obra.

Estas palabras, graves, del censor nos sitúan ante una de las grandes dificultades con que se enfrentan el crítico literario y el llamado lector de buena fe. ¿Qué es la literatura? Como nos aclaran las sabias palabras de Ricœur, «la littérature est à la fois un amplificateur et un analyseur des ressources de sens disponibles dans l'usage ordinaire de la langue commune» (2004: 18). Ésta es, en efecto, una de las razones constituyentes de la literatura: potenciar el doble carácter amplificador y analítico de la lengua. Pero el censor de turno no era consciente, como quizá tampoco lo era Mendoza al escribirlo, de que estaba leyendo un texto de nueva índole. Un texto que iniciaba una pequeña revolución en el coto hasta entonces cerrado de la narrativa española. Contra un experimentalismo y una obligación de juzgar y denunciar la realidad opresiva, surgía un grupo de jóvenes desenfadados que tenían opiniones bien distintas y decidían dialogar con ella en otros términos. Llamémosles «Novísimos», literatos de la Transición, o posmodernos, que presentaban una alternativa estética común. El propio Mendoza lo ha resumido así: «la novela [...] era libre de utilizar cualquier convención a su antojo; [...] vivió en las décadas de los setenta y ochenta un nuevo periodo de esplendor. En cierto modo, porque su actitud también definía nuestra forma de concebir la realidad: distanciada e irónica» (1998). Distancia e ironía son, de hecho, dos componentes clave en el mundo generado por el escritor, en el doble esfuerzo de *amplificación* y *análisis* que supone la empresa literaria de Mendoza. Y esta operación se ha desarrollado en un escenario preciso. Él ocupa un lugar distinguido entre un nutrido grupo de escritores que se han centrado en cuestiones de urbanismo desde una perspectiva distinta a la rígida visión del arquitecto. La literatura ha leído y adaptado la ciudad de Barcelona de modos muy diversos. Se podría afirmar que ha producido una transformación del espacio urbano de dimensiones no previstas por ningún sabio arquitecto urbanista. La literatura ha apostado por proyectos utópicos imposibles de realizar con el tiralíneas o el cemento.

Las novelas de Eduardo Mendoza constituyen una propuesta muy original entre los diversos intentos de construcción literaria de la ciudad. Buena parte de ellas dibujan un mundo caracterizado por dos rasgos: la ambientación en una Barcelona pretérita y la focalización en torno

a un personaje central ambiguo, de origen dudoso, que asciende y cae, hasta desaparecer de modo más o menos sorprendente. En el mundo narrativo de Mendoza se confirma una situación o cronotopo² reincidente: el loco, extraño, *parvenu* (Lepprince, Bouvila, Prullàs) integrado por impostación en una alta burguesía barcelonesa, en un tiempo histórico muy preciso que ilustra retrospectivamente el presente. Mendoza utiliza la «inversión histórica» que discute Bajtín, en la cual se refigura como ya sucedido en el pasado aquello que puede o debe ser realizado sólo en el futuro y que constituye un fin, una posibilidad y no una realidad en el pasado. La ciudad sirve no como mero fondo, sino que adquiere categoría de personaje. En el *Quijote* se mezclan el cronotopo del «prodigioso mundo extraño» con el del «camino principal a través del país natal» en un modo que cambian sustancialmente el sentido de ambos (Bajtín 1979: 390-93). Algo así sucede en las novelas de Mendoza, siempre preñadas de cervantismo de la mejor estirpe: el loco protagonista puede presentar, o mejor indagar, la normalidad del mundo extraño a través de una peripécia vital, «un individuo cuyo desarraigo le hace sobresalir por exceso o defecto del resto de la sociedad» (Juliá 1995: 132). Pero en el fondo no hace sino ofrecer una mirada deformada de una realidad bien conocida por el narrador y por buena parte de sus lectores. Así son los personajes de Miranda, Pajarito o Lepprince en *La verdad sobre el caso Savolta*, y el propio Bouvila, en *La ciudad de los prodigios*, enajenado y alienado de su familia que vive la obsesión de recrear una villa de coleccionista, como el *Xanadú* de *Citizen Kane*. O el personaje de Prullàs, de *Una comedia ligera*, autor teatral que huye de su ambiente familiar burgués y se refugia en sórdidos ambientes de teatro en la tórrida ciudad. A esta serie o trilogía podemos añadir incluso al anónimo protagonista de novelas como *El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas* o *La aventura del tocador de señoras*, el cual añade una perspectiva más contemporánea.

Esta unidad de proyecto narrativo es lo que me permite leer las novelas de Eduardo Mendoza como una suerte de trilogía de novelas urbanas, complementadas en parte con la serie detectivesca. Con este conjunto el autor presenta una visión urbanística y literaria de una ciudad —Barcelona—, que inaugura una estantería bien característica junto a

² Como es sabido el *cronotopo* es la materialización principal del tiempo en el espacio, el centro de la concretización y encarnación representativo de toda la novela (Bajtín 1979: 398).

los modelos ya establecidos, de la ciudad industrial, detectivesca, cubista o cibernética (Vidler 2007: 235) y que resulta en una incursión original en la biblioteca que es la ciudad. El análisis que propongo tiene su arqueología en la conocida ciudad-libro que evocó Roland Barthes inspirándose en Balzac:

Et nous retrouvons la vieille intuition de Victor Hugo: la ville est une écriture; celui qui se déplace dans la ville, c'est-à-dire l'usager de la ville (ce que nous sommes tous), est une sorte de lecteur qui, selon ses obligations et ses déplacements, prélève des fragments de l'énoncé pour les actualiser en secret (Barthes 1985: 268).

En efecto, el habitante/usuario de la ciudad efectúa un doble movimiento, de exploración y de enunciación, ya que la conoce y la dice al caminar. Y el escritor colabora en esta operación de manera significativa, al crear una ciudad alternativa, hecha de palabras y trayectos, de elecciones y fragmentos. Escribe textos que son libros y al mismo tiempo edificios. Modificaciones de la imagen mental del espacio urbano. De hecho, al escribir novelas urbanas contribuye a hacer verdad la visión que tuvo Gérard Genette:

je rêve parfois que je marche dans une rue de Paris dont les façades haussmanniennes se transforment peu à peu en rayons de livres superposés et alignés à l'infini, chaque étage devenant un rayon, chaque fenêtre un dos de livre. Je cherche une adresse, et je ne trouve qu'une cote (Genette 2006: 38).

La obra de Mendoza es una contribución original en la literaturización de la ciudad.

En el caso de Mendoza, la construcción literaria de la ciudad se desarrolla en torno a la yuxtaposición de cuatro modos complementarios: el contraste entre el lujo y la mugre; la incorporación de los textos paródicos que recrean y manipulan la historia del lugar, puesto que, como ha indicado Wells, no persiguen un objetivo de documentación (2001: 721); la ilustración (recreación sería más exacto) a través de notas de ambiente que reconstruyen el espíritu y la imagen de una época; las visiones y contemplaciones de la ciudad. Aquí estudiaré los cuatro modos, en el sentido genettiano de regular la información narrativa (Genette 1972: 183), en la trilogía urbana.

Mendoza recrea en la ciudad, Barcelona, ese aire canalla que le atrae, la mezcla de mundos, de niveles, que se entrecruzan, ampliándose en diálogo. Éste es un valor importante en esta narrativa: puede denunciar irónicamente la Barcelona, burguesa y bienpensante, el contraste entre la mugre y el lujo como ya señaló Costa Vila (1987: 40). En ocasiones Mendoza ha utilizado la descripción de los bajos fondos para inscribir una visión pesimista de la ciudad, matizada siempre por aproximación en clave irónica. Por ejemplo, en un fragmento especialmente cómico de *El misterio de la cripta embrujada* presenta las calles sucias del Barrio Chino (el antiguo barrio de prostitución de Barcelona situado entre la Rambla y la avenida del Paralelo) como si éstas se trataran de una cloaca, una metáfora que insiste en los aspectos negativos del barrio. Pero no se limita a la mera descripción, sino que añade otros efectos ópticos inspirados en la poesía popular (o las *nursery rhymes*) para introducir una complejidad inesperada:

Nos adentramos en una de esas típicas calles del casco viejo de Barcelona tan llenas de sabor, a las que sólo les falta techo para ser cloaca, y nos detuvimos frente a un inmueble renegrido y arruinado de cuyo portal salió una lagartija que mordisqueaba un escarabajo mientras se debatía en las fauces de un ratón que corría perseguido por un gato (Mendoza 1977: 60).

El efecto de hipérbole, al convertir la calle en cloaca, es matizado por el uso que hace de este caso particular de *clímax*, es decir, una anadiplosis continuada, o la repetición de la última parte de un segmento sintáctico o métrico en la primera parte del segmento sucesivo (Mortara Garavelli 2003: 191, 195). Un fragmento como éste demuestra la atención, irónica y detallista, al escenario urbano, pero al mismo tiempo la habilidad de intervenir a través de la palabra que permite al narrador introducir una (re)visión de este espacio. Esta revisión provoca una apreciación del entorno en función del detalle. Al introducir estos elementos de literatura popular modifica y amplía nuestra percepción del lugar, pero sobre todo lo aleja de cualquier pretensión realista. Ésta es una de las constantes de la ciudad evocada por Mendoza: el contraste entre los bajos fondos y los ambientes de la alta burguesía elegante. Y así atribuye a un mismo personaje obsesiones cruzadas, como los escaladores sociales que evocan sus humildes orígenes: Lepprince a la búsqueda de María Coral, Bouvila obsesionado por el recuerdo que ya es fantasma de Delfina, o Prullàs

deambulando por el Barrio Chino. Contrastan las viviendas elegantes, soñadas y reconstruidas en todos su pormenores, como las tabernas, cabarés y tascas de los bajos fondos.

Es precisamente la pareja de personajes Miranda-Pajarito la encargada de introducir la sensación de ciudad en *La verdad sobre el caso Savolta*. En una novela, cuya primera parte está dominada por el diálogo, las extensas evocaciones de Miranda, con su peculiar registro que produce un *pastiche* folletinesco, introducen un respiro en las ristras dialogadas y añaden las necesarias acotaciones de ambiente:

Circulaban por entre las barracas hileras de inmigrantes, venidos a Barcelona de todos los puntos del país. No habían logrado entrar en la ciudad: trabajaban en el cinturón fabril y moraban en las landas, en las antesalas de la prosperidad que los atrajo. Embrutecidos y hambrientos esperaban y callaban, uncidos a la ciudad, como la hiedra al muro (Mendoza 1975: 72).

El mismo personaje introduce callejones oscuros donde se producen asesinatos de los pistoleros (*ibid.*, 74), librerías en la calle Aribau donde se reúnen anarquistas (*ibid.*, 88), cabarés y tascas de mala muerte, todos lugares fronterizos de la ciudad moral. En la segunda parte de la novela, un narrador en tercera persona, a partir de la focalización en el personaje de Nemesio Cabra Gómez, o a través de los monólogos de Javier Miranda, nos introduce en el ambiente de la taberna (*ibid.*, 171-174, 189) y el cabaré (177, 180, 189), respectivamente. El cabaré es importante, puesto que allí Miranda conoce a María Coral. La escena de presentación del cabaré sucede a través de un largo paseo por el barrio chino, del que destaca la desorientación a causa de su carácter laberíntico y el azar que provoca reconocimiento:

Perico y yo nos internamos más y más en aquel laberinto de callejones, ruinas y desperdicios, él curioseándolo todo con avidez, yo ajeno al lamentable espectáculo que se desarrollaba a nuestro alrededor. Así llegamos, por azar o por un móvil misterioso, a un punto que me resultó extrañamente familiar (Mendoza 1975: 177).

El lugar no es otro que el tenebroso cabaré Elegantes Variedades. En estas páginas de la novela, la presentación de los bajos fondos alterna con escenas de la nueva vida burguesa de Lepprince, recién casado con la hija del asesinado Savolta, que acaba de quedar encinta. El contraste

entre los bajos fondos y los barrios elegantes, entre lo canalla y lo burgués, da pie a cómicas situaciones que tienen, sin embargo, un gran fondo trágico. Pero son situaciones que, en definitiva, expresan la doble faz de la ciudad, algo que el poeta Maragall percibió años antes y plasmó en unos versos definitivos: «Tal com ets, tal te vull, ciutat mala: / és com un mal donat, / de tu s'exhala: / que ets vana i coquina i traïdora i grollera, / que ens fa abaixa' el rostre/ Barcelona! i amb tos pecats, nostra' nostra' / Barcelona nostra! la gran encisera!».

El *pastiche* (juego lúdico) y la parodia (degradación) ofrecen a la novela dos instrumentos precisos para manipular el espacio urbano. Y en las manos de Mendoza sirven para el retrato de la ciudad apartándose de la mera voluntad documentalista de raigambre realista.³ Ésta no es un simple decorado de fondo, sino que se incorpora de forma integral en el planteamiento narrativo. En *Una comedia ligera*, por ejemplo, el narrador nos sitúa en una Barcelona de posguerra, anodina, adormecida, colapsada. Hay una voluntad por parte del narrador de presentar el contraste entre una ciudad «roja», de antes de la guerra y la narcotizada del presente. Estamos en 1948 y las lecturas del periódico *La Vanguardia Española* por parte del protagonista tienen una función menos programática, pero igualmente informativa, que las que abren los capítulos de *Manhattan Transfer* de John Dos Passos (Mendoza 1996: 245). Asistimos al juicio de Nuremberg (*ibid.*, 20, 56), al retorno de Dalí (*ibid.*, 56), se respira todavía el duelo por la cogida mortal de Manolete en Linares (*ibid.*, 14). Estas notas de ambiente se combinan con la sutil descripción de la ciudad ocupada en términos en la que bajo lo aparentemente perfecto y normal, el ambiente edulcorado del franquismo, se respira lo siniestro:

Por doquier reinaban el orden, la medida y la concordia, se valoraban sobre todas las cosas la discreción y la elegancia, y se observaban los buenos modales en todo momento y ocasión: en el tranvía y en el trolebús los hombres cedían el asiento a las señoras, y se quitaban el sombrero al pasar ante la puerta de la iglesia. El tráfico rodado se detenía al paso de un entierro y la

³ La tesis de Begoña González Ruiz (2002: 154-384), y en especial la documentación de los «Annexes», constituye una minuciosa anotación de la ciudad que reconstruye, en que se inspira, Eduardo Mendoza. Es de una gran utilidad para constatar esta fidelidad a, y manipulación de, unas fuentes originales, algo característico del proyecto novelístico de Mendoza.

gente se santiguaba al salir de casa y al iniciar un viaje, porque en aquellos años la religión desempeñaba en su vida un importante papel de contención y de consuelo (Mendoza 1996: 6).

Esta descripción parece pertenecer al reino de los manuales de urbanidad, y tiene una función semejante a los *pastiches* de libros de historia o de prensa de época que leemos en *La verdad sobre el caso Savolta* o *La ciudad de los prodigios*. No se corresponde al mundo subterráneo, salvaje e incoherente, de una ciudad recién ocupada, que ha sufrido una represión brutal, como el que aparece en las novelas de Juan Marsé. Estas frases descriptivas deben leerse contra el fondo de las láminas y los consejos que repartían los manuales de urbanidad en la enseñanza primaria (Guereña 2005). Estos libros, destinados a reeducar a unos ciudadanos peligrosos, rojos y separatistas, contrastan con los comentarios irónicos que se atreve a introducir Prullàs, el protagonista autor de esa genial obra *¡Arrivederci, pollo!*, los ensayos de la cual ocupan sus ocios estivales. Cuando se encuentra con los suegros y le preguntan cómo están las cosas en Barcelona, éste responde: «Nada de particular; dijo Prullàs, salvo que la FAI ha vuelto a quemar tres o cuatro conventos» (Mendoza 1996: 33).

El humor es de gran importancia en la obra de Mendoza, y en la trilogía es la clave para presentar una versión paródica de la historia de la ciudad. Leídos literalmente y sin profundizar, pueden llegar a crear una terrible confusión cómica. Mendoza se funda a menudo en una memoria histórica, tergiversada, a partir de la mezcla de documentos, testimonios falsos, citas de periódicos, reales o inventados, episodios de la historia de la ciudad, reinterpretados, y puestos al servicio de la narración. En la tipología del discurso literario de Bajtín, una de las tres categorías básicas es el discurso de doble orientación, es decir, el discurso que se refiere a algo que existe en el mundo, pero también a otro discurso. En este discurso subyacente se pueden distinguir diversas categorías de las cuales nos interesan particularmente dos: la estilización y la parodia. La estilización consiste en tomar prestado un estilo con otras finalidades (Lodge 1990: 33-37). Mendoza estiliza el discurso al imitar con frecuencia el lenguaje y el estilo de la etnología, de la prensa de época, de las guías turísticas, de los manuales de historia. Se inventa leyendas como la anécdota sobre el alcalde Rius y Taulet, según la cual, cuando el emprendedor Serrano de Casanova desistió de organizar la Exposición Uni-

versal de Barcelona, el alcalde exclamó: «Hòstia, la Mare de Déu». Esa frase, nos convence el narrador, «figura hoy, con otros dichos célebres, labrado en un costado del monumento al alcalde infatigable» (Mendoza 1986: 37).⁴

Gracias a otro de los efectos del discurso de doble orientación, el efecto paródico, Mendoza toma prestados otros estilos y los aplica a una finalidad expresiva contraria a la del discurso original. Mendoza parodia con frecuencia el discurso «moral» burgués. Los cuatro pilares de la sociedad, leemos, son «la ignorancia, la desidia, la injusticia y la insensatez» (Mendoza 1986: 135). Muchas páginas de Gracias a otro de los efectos del discurso de doble orientación, el efecto paródico, Mendoza toma prestados otros estilos y los aplica a una finalidad expresiva contraria a la del discurso original. Mendoza parodia con frecuencia el discurso «moral» burgués. Los cuatro pilares de la sociedad, leemos, son «la ignorancia, la desidia, la injusticia y la insensatez» (Mendoza 1986: 135). Muchas páginas de *La ciudad de los prodigios* están escritas en la órbita del *pastiche* y la parodia. La obertura del capítulo IV ofrece un ejemplo extraordinario de la imitación de las guías decimonónicas: «El viajero que acude por primera vez a Barcelona advierte pronto dónde acaba la ciudad antigua y empieza la nueva» (*ibid.*, 165). Después del engaño que produce este inicio sigue una serie de despropósitos. El hacinamiento dentro de las murallas de la ciudad antigua, según el narrador, provocaba epidemias y obligaba «a cerrar para evitar que la plaga se extendiera y los habitantes de los pueblos formaban retenes, obligaban a regresar a los fugitivos a garrotazo limpio, lapidaban a los remisos, triplicaban el precio de los alimentos» (*ibid.*, 165). O incluye falsas autoridades: «Más conciso, escribe el padre Campuzano: *Raro es el barcelonés que antes de tener uso de razón no se ha informado gráficamente del modo en que*

⁴ Otros excelentes ejemplos de estilización los localizamos en la presentación de la ciudad, en las alusiones históricas (mezcla de reales y ficticias, cómicas), en las características fisiológicas de sus habitantes (Mendoza 1986: 7-8), en las críticas a la ciudad en cartas en la prensa (*ibid.*, 38), en los comentarios en la prensa sobre las concesiones para la Exposición de 1888 (*ibid.*, 42), en la descripción de Barcelona y la explicación del hacinamiento de la población, así como en la distinción entre el casco antiguo y el Ensanche (*ibid.*, 165-166); en la explicación del desarrollo del Ensanche: el crecimiento del barrio (*ibid.*, 183-185); en la visión cómica del Modernismo (*ibid.*, 190); en la explicación del advenimiento del cinematógrafo (*ibid.*, 265-266) o las nuevas diversiones (*ibid.*, 282-284); y en el desarrollo de la aviación en relación con Sagrada Familia y Gaudí (*ibid.*, 347-348).

fue engendrado» (*ibid.*, 166). En la misma línea se pueden mencionar la visión del alcalde acerca del futuro de la ciudad (*ibid.*, 167), la utópica «Ciudad de Dios» propuesta por Abraham Schlagober (*ibid.*, 168-169), la discusión acerca del futuro Plan de Ensanche, con la intervención del gobierno central y la crítica del Plan Cerdà (*ibid.*, 170-173), la delirante narración del crecimiento Ensanche (*ibid.*, 183-185), las estafas con las vías de tranvía que organiza Bouvila (*ibid.*, 189). Muchas de estas páginas pueden pillar desprevenido al lector y hacerle creer lo que no es. Incluso el mejor informado duda entre lo que realmente ocurrió y lo que añade Mendoza.⁵ Como ha indicado Mario Santana «el discurso paródico apela al palimpsesto de voces reconocibles pertenecientes a un legado común» (1997: 140). Contribuye, por tanto, a la constitución de una apariencia de verdad al inscribirse parcialmente en una memoria colectiva de textos leídos o citados.

La verdad sobre el caso Savolta, que desarrolla la historia del asesinato del industrial catalán Savolta, un traficante de armas durante la Primera Guerra Mundial, está escrita en clave de novela detectivesca. En esta novela Mendoza no describe la ciudad sino que ésta cobra vida a partir de las rendijas que abre el *collage* de textos y de voces. Revela un corrosivo análisis de la realidad económica, política y social de una Barcelona en la que conviven una burguesía reaccionaria, otra más liberal y un potente movimiento obrero anarquista. Según explicó con precisión José María Marco, la novela se organiza a partir de tres estrategias narrativas y tres personajes principales, que tienen categoría de héroes picarescos o cinematográficos (1987: 48-52). Es la focalización en la persona de Javier Miranda, la voz de su relato, la que nos da expresa la apreciación más exacta de esta ciudad. Después de escuchar a Doloretas, en un monólogo plagado de catalanismos, en el que ella cuenta la historia de su marido Andreu, asesinado por los pistoleros, Miranda medita mientras bebe un coñac: «Su historia era la historia de las gentes de Barcelona». Y, acto seguido, al llegar a su casa, María Coral le ve cara de fantasma y le pregunta: «¿Te has topado con tu propio fantasma?». A lo que Miranda responde: «Un fantasma muy peculiar: un resucitado del futuro. Nuestro propio fantasma» (Mendoza 1975: 350-352).

⁵ Mendoza ha realizado una parodia genial de los capítulos catastrales de *La comédie humaine* de Balzac. En opinión de Félix de Azúa «[l]a comparación con Balzac no es gratuita» (1998: 301).

La ciudad es el escenario para una minuciosa reconstrucción de hechos históricos, en la que se aprecia el buen trabajo de hemeroteca que realizó Mendoza durante la preparación de sus novelas. Más exactamente, la ciudad proporciona el fondo de ambiente que es sutilmente mezclado con la realidad de la novela. Así en *La verdad sobre el caso Savolta* reconocemos la manifestación catalanista del primer capítulo, o bien los ambientes de pistolero, característicos de la «rosa roja», la Barcelona del primer tercio del siglo xx. Pequeños episodios de la ficción son ratificados por grandes episodios de la historia: sabemos que el abogado Claudedeu perdió una mano porque estaba en el Liceo el día en que Santiago Salvador arrojó las bombas «Orsini» (Mendoza 1975: 96). También el rey Alfonso XIII asiste a una cena en casa de Lepprince. Son ejemplos de legitimación de la ficción a través de referencias históricas.

Del mismo modo que la historia del pistolero blanco está inscrito en el destino de la infeliz pareja de Pajarito de Soto, las notas de ambiente en Mendoza reconstruyen la época, derivadas de una verdadera obsesión documental. O, mejor, de una opción estética de raigambre realista. En *Una comedia ligera*, quizá porque el autor ha conocido personalmente el lugar y el tiempo, los cuales corresponden al paisaje de su infancia y juventud, esta reconstrucción de la realidad es mucho más precisa. Informa con detalle de los locales que ve Prullàs desde la parte posterior de un tranvía: *Granjas la Catalana*, el *Términus*, o los programas de los cines *Fantasio* y *Savoy* (Mendoza 1996: 57). En ese contexto tiene sentido la atención detallista a los cortes de energía eléctrica (*ibid.*, 9-10), la referencia a la abundancia de taxis que funcionan con gasógeno. La actitud documental le lleva también a inventariar oficios y personajes con un ágil trazo, como un modo incisivo de recrear el ambiente humano de la ciudad. Cuando Prullàs, en *Una comedia ligera*, se entrevista con el abogado Fontcuberta en el interior de El Oro del Rhin, introduce la escena con una conspicua descripción de ambiente que incluye, en particular, el paisaje humano que puebla el lugar:

Hombres graves y oscuros pontificaban sobre temas banales en largas y adornadas faenas retóricas que remataban con la certera estocada de un dicho sentencioso e irrefutable. Correteaban de mesa en mesa ofreciendo sus servicios tipos pálidos, sinuosos, de hombros escurridos, piel sebosa y mirada turbia, vestidos con sudorosos trajes de rayadillo, zapatos deforma-

dos por el uso, sombreros de paja y cartera. A sí mismos gustaban de llamarse falsamente interventores (Mendoza 1996: 217).

En otras ocasiones son pequeños detalles que resucitan el *Zeitgeist* y otorgan un valor de autenticidad a la época recreada. En *El misterio de la cripta embrujada*, un negro que aparece en un sueño canta la canción del *Cola-Cao*,⁶ que es de una publicidad comercial muy popular. Un taxista de la policía secreta piensa votar a González y vigila al líder socialista Reventós. O en las páginas finales del libro, durante un rápido viaje de retorno al manicomio, el protagonista rememora y valora la aventura vivida mientras contempla y da testimonio del paisaje suburbial, y se dirige desde el centro de la ciudad al manicomio (Mendoza 1977: 203). La visión caleidoscópica recompone el viaje de la ciudad al extrarradio y constituye un poderoso retrato de la Barcelona de la Transición.

Las visiones y contemplaciones de la ciudad, por último, adoptan diversas funciones complementarias. En *La ciudad de los prodigios*, una novela inscrita en la posmodernidad, la ciudad de Barcelona desempeña un papel singular. En primer lugar es una ciudad que deviene escenario-personaje. Barcelona es el teatro de la ascensión y caída de Onofre Bouvila: allí peregrina buscando trabajo y asciende en la escala social a través de encuentros fortuitos, lugares de reunión (bares, casas) y la utilización de las bandas callejeras. De hecho, hay un paralelismo entre la fortuna de Bouvila, las mujeres que ama y la de la ciudad, como pone en evidencia la estructura de la novela. En los capítulos I y II, Onofre Bouvila encuentra su lugar en el submundo. Estamos en la Barcelona de la Exposición del 1888, el inicio de la «Renaixença» (el catalanismo), la recuperación económica, cuando se enamora vagamente de Delfina. En los capítulos III y IV, el protagonista se instala en la buena y mala sociedad, inicia el amor por Margarita, la hija de Figa y Morera, y se introduce en el mundo del pistolerismo y los negocios de especulación inmobiliaria. Corresponde a la Barcelona del Ensanche. En la última parte de la novela —capítulos V, VI y VII—, la acción gira en torno a los negocios de armas y cinematográficos, y Bouvila se enamora de María Belltall. La ciudad entra en el siglo xx, se prepara la Exposición del 1929 y el protagonista se refugia en la reconstrucción de la torre elegante. Las frases del inicio y final de la novela configuran el doble movimiento de

⁶ «Yo soy aquel negrito del África tropical...» (Mendoza 1986: 184).

ascensión y decadencia: «El año en que Onofre Bouvila llegó a Barcelona la ciudad estaba en plena fiebre de renovación» (Mendoza 1986: 9). La última frase es: «Después la gente al hacer historia opinaba que en realidad el año en que Onofre Bouvila desapareció de Barcelona había entrado en franca decadencia» (*ibid.*, 394). El calculado paréntesis que abre y cierra estas dos frases contiene lo que Barthes llamaba la caja negra de la novela (1993: 1335). La ciudad no es sólo el escenario donde se pueden desarrollar las «hazañas» de Bouvila, sino también el marco espacial y temporal para las aventuras del protagonista.

La ciudad también está presente en *La verdad sobre el caso Savolta*. El paseo por la plaza de Catalunya de Miranda en compañía de Teresa da pie a una confesión. Teresa odia la ciudad, en cambio Miranda afirma: «Al contrario, no sabría vivir en otro sitio. Te acostumbrarás y te sucederá lo mismo. Es cuestión de buena voluntad y de dejarse llevar sin ofrecer resistencia» (Mendoza 1975: 18). Una frase de Lepprince abre un hondo misterio: «¿Sabes una cosa? Creo que Barcelona es una ciudad encantada. Tiene algo, ¿cómo te diría?, algo magnético. A veces resulta incómoda, desagradable, hostil e incluso peligrosa, pero, ¿qué quieres?, no hay forma de abandonarla. ¿No lo has notado?» (*ibid.*, 252). Asimismo se produce una identificación entre algunos personajes y la ciudad, como una variante de las personificaciones de la misma. Cuando Miranda se entera del arreglo entre Lepprince y María Coral exclama: «Soy el mayor cornudo de Barcelona» (*ibid.*, 336).

En ocasiones la voz de Miranda, teñida impecablemente por los códigos de la novela rosa, nos presenta la ciudad: «recorrimos cada uno de los rincones de la ciudad dormida, poblados de mágicas palpitaciones» (*ibid.*, 68). Suben a las azoteas y se sienten como «el diablo cojuelo de nuestro siglo». Y añade: «Con su dedo extendido sobre las balaustradas de los terrados señalaba las zonas residenciales, los conglomerados proletarios, los barrios pacíficos y virtuosos de la clase media, comerciantes, tenderos y artesanos» (*ibid.*, 68). Nemesio Cabra Gómez presencia el fusilamiento de unos anarquistas en el castillo de Montjuïc, lo que da pie a una observación de la ciudad desde lo alto, similar a la de Miranda y Pajarito: «Frente a sí veía los muelles del puerto, a su derecha se extendía el industrioso Hospitalet, cegado por el humo de las chimeneas; a su izquierda, las Ramblas, el Barrio Chino, el casco antiguo y más arriba, casi a sus espaldas, el Ensanche burgués y señorial» (*ibid.*, 304). La escena que contempla a continuación, el fusilamiento de compañeros anar-

quistas, le provoca la locura. Es el propio Miranda quien introduce la sensación de soledad urbana, «cuando se vive en una ciudad desbordada y hostil» (*ibid.*, 93). En la misma novela un narrador en tercera persona traza un vivo panorama de la situación social en 1919 y el impacto que ésta tiene en el paisaje urbano: «en las paredes aparecían signos nuevos y el nombre de Lenin se repetía con frecuencia obsesiva» (*ibid.*, 175).⁷

El mismo interés por el trasfondo social, pero de mucho mayor calado, predomina en *La ciudad de los prodigios*. En el capítulo VI, Onofre Bouvila compra una mansión abandonada (Mendoza 1986: 296). Buena parte del capítulo es destinado a narrar las operaciones de restauración de la misma. Un momento significativo sucede durante la primera visita a la casa, cuando Bouvila se asoma a una ventana y mira hacia abajo:

Los matorrales y arbustos habían borrado los lindes de la finca: ahora una masa verde se extendía a sus pies hasta el borde de la ciudad. Allí se veían claramente delimitados los pueblos que la ciudad había ido devorando; luego venía el Ensanche con sus árboles y avenidas y sus casas suntuarias; más abajo, la ciudad vieja, con la que aún, después de tantos años, seguía sintiéndose identificado. Por último vio el mar. A los costados de la ciudad las chimeneas de las zonas industriales humeaban contra el cielo oscuro del atardecer. En las calles iban encendiéndose las farolas al ritmo tranquilo de los faroleros (Mendoza 1986: 307-308).

Bouvila, que en el fondo es un pueblerino instalado en la ciudad, en la que ha realizado una fulgurante ascensión social, ve corroborado su puesto con esta mirada de dominio y control del espacio a sus pies. Aunque es un espacio que observa desde lejos, con el que no se siente identificado, excepto parcialmente con la parte vieja de la ciudad. Aquí se inicia una obsesiva y enfermiza maniobra de reconstrucción de la casa, que es algo más compleja que la simple ilustración de la «*synthesis of time by money*» (Resina 1994: 962). Lo que en verdad hace el protagonista es construir una especie de *Xanadú* a la *Citizen Kane*. Es un «rompecabezas sin solución» en el que «cada cosa tenía que ser exactamente como había sido antes» (Mendoza 1986: 309). Coincide esta maniática reconstrucción con un viaje de retorno a su pueblo natal, Basora, y a un

⁷ Cuando Miranda y Coral regresan a Barcelona tras la luna de miel, hay otra importante escena en la que se documenta el ambiente social del momento (Mendoza 1975: 300-301).

reencuentro con la familia que no ha visto en décadas. La personalidad del protagonista, nos recuerda el narrador, se refleja en la apropiación del espacio:

Aunque la reconstrucción podía considerarse perfecta había algo inquietante en aquella copia fidelísima, algo pomposo en aquel ornato excesivo, algo demente en aquel afán por calcar una existencia anacrónica y ajena, algo grosero en aquellos cuadros, jarrones, relojes y figuras de imitación que no eran regalos ni legados, cuya presencia no era fruto de sucesivos hallazgos o caprichos, que no atesoraban la memoria del momento en que fueron adquiridos, de la ocasión en que pasaron a formar parte de la casa; allí todo era falso y opresivo. [...] [l]a mansión adquirió una solemnidad funeraria. Hasta los cisnes del lago tenían un aire de idiocia que les era propio. El alba amanecía para arrojar una luz siniestra y distinta sobre la mansión. Estas características eran del agrado de Onofre Bouvila (Mendoza 1986: 332).

La crisis personal del personaje Bouvila se proyecta en este espacio iluminado por una luz siniestra, alejado de la ciudad, en el que todo es falso y opresivo, acentuando así la oposición entre un espacio interior, privado y controlable, y uno exterior, público e imprevisible. Tocado por la locura del coleccionista, los gestos del personaje en el cenit de su éxito, a las puertas de la decadencia, significan su identificación con un espacio fúnebre: la casa es la lápida que anuncia su caída.

¿Cuál es el sentido de la construcción literaria en Eduardo Mendoza? Un personaje de *La verdad sobre el caso Savolta*, el abogado Cortabanyes, da en el clavo cuando dice con sorna: «La vida es un tío-vivo que da vueltas hasta marear y luego te apea en el mismo sitio en que has subido» (Mendoza 1975: 371).⁸ El tío-vivo que constituye el mundo narrativo de Eduardo Mendoza consiste en una serie de movimientos de desorientación como algunos de los aquí analizados. Otro concepto constituyente de su mundo es la búsqueda de la verdad, la resolución de los misterios. Esperanza vana, como se encarga de anunciarnos otro personaje de *La verdad sobre el caso Savolta*. En palabras del anarquista «mestre Roca» cuando termina su defensa de la sustitución de las ideas por la acción: «Ésa es la verdad, lo digo sin jactancia, y la verdad escandaliza; es como

⁸ Páginas antes la frase era ligeramente distinta: «La vida [...], la vida es un tío-vivo, que da vueltas... y vueltas hasta marear y luego... y luego... te apea en el mismo sitio en que... has subido» (Mendoza 1975: 85).

la luz, que hiere los ojos del que vive habituado a la oscuridad» (Mendoza 1975: 107). Y Ésta es una de las verdades de este ciudadano escritor, de estirpe cervantina, con inflexiones entre lo picaresco y lo gótico: que a partir de documentación y parodia, visión y contrastes, consigue la recreación de un mundo urbano, de las miserias y glorias, el lujo y los bajos fondos siempre en combinación. Con una fina ironía, las «luces de la ciudad» son en Mendoza brillantes recreaciones desfiguradas del espacio urbano. Como Orson Welles hizo decir a Leland en *Citizen Kane*: «He was disappointed in the world. So he built one of his own — An absolute monarchy». De modo semejante en la Barcelona de Mendoza, él es el rey. Aquí «construcción» cabe entenderlo en el sentido literal de evocación de la construcción de la ciudad (en especial en *La ciudad de los prodigios*, su novela más arquitectónica y urbanística), pero también de juego paródico y recreación de una ciudad que nunca existió. Su proyecto narrativo, la propuesta de una ciudad literaria a partir de la trilogía de novelas, presenta un contrapunto a las voces funestas que maldicen la ciudad real. Contra lo que ha escrito Paul Virilio —«villes panique qui signalent, mieux que toutes les théories urbaines du chaos, le fait que la plus grande catastrophe du xx^e siècle a été la ville, la métropole contemporaine des désastres du Progrès» (2004: 23)— se alzan proyectos alternativos como el de Mendoza. Un proyecto que encarna una verdad a la que se puede aplicar la reflexión de Don Quijote al visitar una imprenta en Barcelona en la que corrigen la *Segunda parte* de la obra de Tordesillas: «las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o la semejanza della, y las verdaderas tanto son mejores cuanto son más verdaderas» (Cervantes 2001: 1146). Mendoza, combinando hábilmente *civitas* y *urbs*, ciudadanos y espacio urbano, ha conseguido edificar una verdadera ciudad fingida, que está en el centro de su mundo. Y cuando nos paseamos por ella, en maniobra parecida a la de Genette, reconocemos en las calles las casas-libros con su número de registro.

BIBLIOGRAFÍA

- AGÓCS, Veronika (2003): «Espacio simbólico, espacio alegórico en *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza», en Gabriella Menczel y László Scholz (eds.): *El espacio en la narrativa moderna en lengua española*, Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, pp. 81-90.

- ALONSO, Santos (1988): «*La verdad sobre el caso Savolta*» de Eduardo Mendoza, Madrid: Alhambra
- (1989): «La transición: hacia una nueva novela», *Ínsula* 512-513, p. 25.
- ALTISENT, Marta E. (1999): «Theater and life in Eduardo Mendoza's *Una Comedia Liger*», en Dru Dougherty y Milton M. Azevedo (eds.): *Multicultural Iberia: Language, Literature, and Music*, Berkeley: University of California Press/University of California International and Area Studies Digital Collection, pp. 134-153.
- AZÚA, Félix de (1999): «Novelas y ciudades: Barcelona 1900-1980», en *Lecturas compulsivas. Una invitación*, Barcelona: Anagrama, pp. 295-309.
- BAJTÍN, Michail (1979): *Estética e romance*, Torino: Einaudi.
- BARTHES, Roland (1985): «Sémiologie et urbanisme», en *L'aventure sémiologique*, Paris: Éditions du Seuil, pp. 261-271.
- (1993): «Nouveaux essais critiques», en Éric Marty (ed.): *œuvres complètes. Tome 2. 1966-1975*, Paris: Éditions du Seuil, pp. 1335-1411.
- BLACKWELL, Frieda H. (2002): «The Myth of the Great Deluge, the Postmodern Novel, and Eduardo Mendoza's *El año del diluvio*», en Jeffrey Thomas Oxford y David John Knutson (eds.): *Eduardo Mendoza: a New Look*, New York: Peter Lang, pp. 159-170.
- BRIOSO SANTOS, Héctor (2005): «La materia picaresca en la novela de Eduardo Mendoza La ciudad de los prodigios», en José V. Saval (ed.): *La verdad sobre el caso Mendoza*, Madrid: Fundamentos, pp. 49-70.
- BUCKLEY, Ramón (1996): *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid: Siglo Veintiuno.
- CERVANTES, Miguel de (2001): *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Barcelona: Crítica.
- CHAMPEAU, Geneviève (1991): «Les Enjeux intertextuels dans *La verdad sobre el caso Savolta*», en Yvan Lissorgues (ed.): *La Rénovation du roman espagnol depuis 1975. Actes du Colloque des 13 et 14 février 1991*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, pp. 107-116.
- COLMEIRO, José F. (1989): «Eduardo Mendoza y los laberintos de la realidad», en *Romance Languages Annual* 1, pp. 409-412.
- COMPITELLO, Malcolm Alan (1987): «Spain's Nueva novela negra and the Question of Form», *Monographic Review/Revista Monográfica* 3.1-2, pp. 182-191.
- COSTA VILA, Jordi (1987): «El autor contra su ciudad», *Quimera* 66-67, pp. 39-41.
- GENETTE, Gérard (1972): *Figures III*, Paris: Éditions du Seuil.
- (2006): *Bardadrac*, Paris: Éditions du Seuil.
- GIMÉNEZ MICÓ, María José (2000): *Eduardo Mendoza y las novelas españolas de la transición*, Madrid: Pliegos.

- GIMFERRER, Pere (1990): «Imágenes de Eduardo Mendoza», *El País*, 27 de septiembre.
- GONZÁLEZ RUIZ, Begoña (2002): *Le roman de Barcelone, Eduardo Mendoza et ses devanciers*, Vileneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- GROHMANN, Alexis (2005): «La aventura del tocador de señoras o la forma y nobleza de la risa», en José V. Saval (ed.): *La verdad sobre el caso Mendoza*, Madrid: Fundamentos, 133-144.
- GUERENA, Jean Louis (2005): *Alfabeto de las buenas maneras*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- HERRÁEZ, Miguel (1998): *La estrategia de la postmodernidad en Eduardo Mendoza*, Barcelona: Ronsel.
- JULIÀ, Jordi (2005): «El inestable papel de la identidad en *Restauració*», en José V. Saval (ed.): *La verdad sobre el caso Mendoza*, Madrid: Fundamentos, pp. 161-719.
- JULIÀ, Mercedes (1995): «El protagonista en las novelas de Eduardo Mendoza: Un ajuste de cuentas con el lector», en Adelaida López de Martínez (ed.): *A Ricardo Gullón: Sus discípulos*, Erie (PA): Pub. de la Asociación de Licenciados y Doctores Españoles en Estados Unidos, pp. 131-141.
- KNUTSON, David (1999): *Las novelas de Eduardo Mendoza: la parodia de los márgenes*, Madrid: Pliegos.
- KRAUEL, Ricardo (2002): «Sexualidad y sacralidad: reescritura de *Los pazos de Ulloa* en *El año del diluvio*», en Jeffrey Thomas Oxford y David John Knutson (eds.): *Eduardo Mendoza: a New Look*, New York: Peter Lang, pp. 63-75.
- LODGE, David (1990): «Mimesis and diegesis in modern fiction», en *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism*, London: Routledge, pp. 25-44.
- MARCO, José María (1987): «El espacio de la libertad», *Quimera* 66-67, pp. 48-52.
- MAURICE, Jacques (1991): «De la manipulation de l'Histoire dans *La verdad sobre el caso Savolta*», en Yvan Lissorgues (ed.): *La Rénovation du roman espagnol depuis 1975. Actes du Colloque des 13 et 14 février 1991*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, pp. 75-85.
- MAURICE, Jacques (1997): «La ciudad de los prodigios o la deconstrucción de Barcelona», en Jacqueline Covo (ed.): *Historia, espacio e imaginario*, Vileneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, pp. 61-70.
- MENDOZA, Eduardo (1975): *La verdad sobre el caso Savolta*, Barcelona: Seix Barral.
- (1977): *El misterio de la cripta embrujada*, Barcelona: Seix Barral.
- (1986): *La ciudad de los prodigios*, Barcelona: Seix Barral.
- (1996): *Una comedia ligera*, Barcelona: Seix Barral.
- (1998): «La novela queda sin épica», *El País*, 16 de agosto.
- (2001): *La aventura del tocador de señoras*, Barcelona: Seix Barral.

- MOIX, Llätzer (2006): *Mundo Mendoza*, Barcelona: Seix Barral.
- MORTARA GARAVELLI, Bice (2003): *Manuale di retorica*, Milano: Tascabili Bompiani.
- O'LEARY, Catherine (2005): «La historia en *Restauració* de Eduardo Mendoza», en José V. Saval (ed.): *La verdad sobre el caso Mendoza*, Madrid: Fundamentos, pp. 145-159.
- OSWALD, Kalen R. (2006): «Anticipating Transformation: The Urbanization of Consciousness in Eduardo Mendoza's *La verdad sobre el caso Savolta* and *La ciudad de los prodigios*», *Letras Hispanas: Revista de Literatura y Cultura* 3(2), s/p.
- OXFORD, Jeffrey Thomas y David John KNUTSON (eds.) (2002): *Eduardo Mendoza: a New Look*, New York: Peter Lang.
- RESINA, Joan Ramon (1994): «Money, desire, and history in Eduardo Mendoza's City of Marvels», *PMLA* 109.5, pp. 951-968.
- RICŒUR, Paul (2004): *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, Paris: Éditions Stock.
- RODRÍGUEZ-GARCÍA, José María (1992): «Gatsby goes to Barcelona: On the configuration of the post-Modern Spanish Novel», *Letras Peninsulares* 5, pp. 407-424.
- ROY, Joaquim (1991): «*La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza: Una meditación cultural sobre Barcelona», *Hispanic Journal* 12.2, pp. 231-246.
- RUIZ TOSAUS, Eduardo (2001-2002): «La Barcelona prodigiosa de Eduardo Mendoza», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 19, s/p.
- (2005): «El caso Savolta de Eduardo Mendoza, treinta años después», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 29, s/p.
- SANTANA, Mario (1997): «Antagonismo y complicidad: Parábolas de la comunicación literaria en *Volverás a Región* y *La verdad sobre el caso Savolta*», *Revista Hispánica Moderna* 50.1, pp. 132-143.
- (2005): «Eduardo Mendoza y la narrativa de la Transición», en José V. Saval (ed.): *La verdad sobre el caso Mendoza*, Madrid: Fundamentos, pp. 19-31.
- SAVAL, José V. (2003): *La ciudad de los prodigios, de Eduardo Mendoza*, Madrid: Síntesis.
- (2006): «Comicidad y estructura en la columna de *El País* de Eduardo Mendoza», en Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer (eds.): *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*, Madrid: Verbum, pp. 165-173.
- SOUBEYROUX, Jacques (1994): «De la historia al texto: Génesis de *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza», en Juan Villegas (ed.): *Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos*, Irvine (CA): University of California, vol. V, pp. 370-378.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1991): «La novela española entre el posfranquismo y el posmodernismo», en Yvan Lissorgues (ed.): *La Rénovation du*

- roman espagnol depuis 1975. Actes du Colloque des 13 et 14 février 1991.* Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, pp. 13-25.
- VIDLER, Anthony (2007): «Reading the City: The Urban Book from Mercier to Mitterand», *PMLA* 122.1, pp. 235-251.
- VIRILIO, Paul (2004): *Ville panique. Ailleurs commence ici*, Paris: Galilée.
- WELLS, Caragh (2001): «The City of Words: Eduardo Mendoza's *La Ciudad de los Prodigios*», *Modern Language Review* 96.3, pp. 715-722.
- (2005): «El uso y significado de la ropa incongruente en las novelas “de detectives” de Eduardo Mendoza», en José V. Saval (ed.): *La verdad sobre el caso Mendoza*, Madrid: Fundamentos, pp. 103-116.